

taller; “del taller es la alegría”, relativo al goce de las prácticas, el componente lúdico; “relativizar el criterio de calidad”, peligroso ítem que deja al criterio del participante los niveles de excelencia literaria; “provisionalidad de los textos” o el acertado juicio alrededor de las obras abiertas, inacabadas, sujetas a ser siempre mejoradas; “ejercicio de la crítica constructiva”, considerada ésta una alternativa para el autor; “fundamentación teórica para trascender a la praxis”, evidenciando que la circulación múltiple de textos es fundamental hacia una comprensión contemporánea de la escritura; y “publicaciones y/o ediciones: un compromiso social”, manifestación de la necesidad de la comunicación, “el entendimiento de esta propensión a la alteridad, al diálogo social”.

Inmediatamente nos habla de la mecánica del taller La Fragua, resumida en la circulación de lecturas, socialización de textos individuales, manipulación múltiple de textos, trabajo de escritura exploratoria y decisiones sobre publicaciones y ediciones.

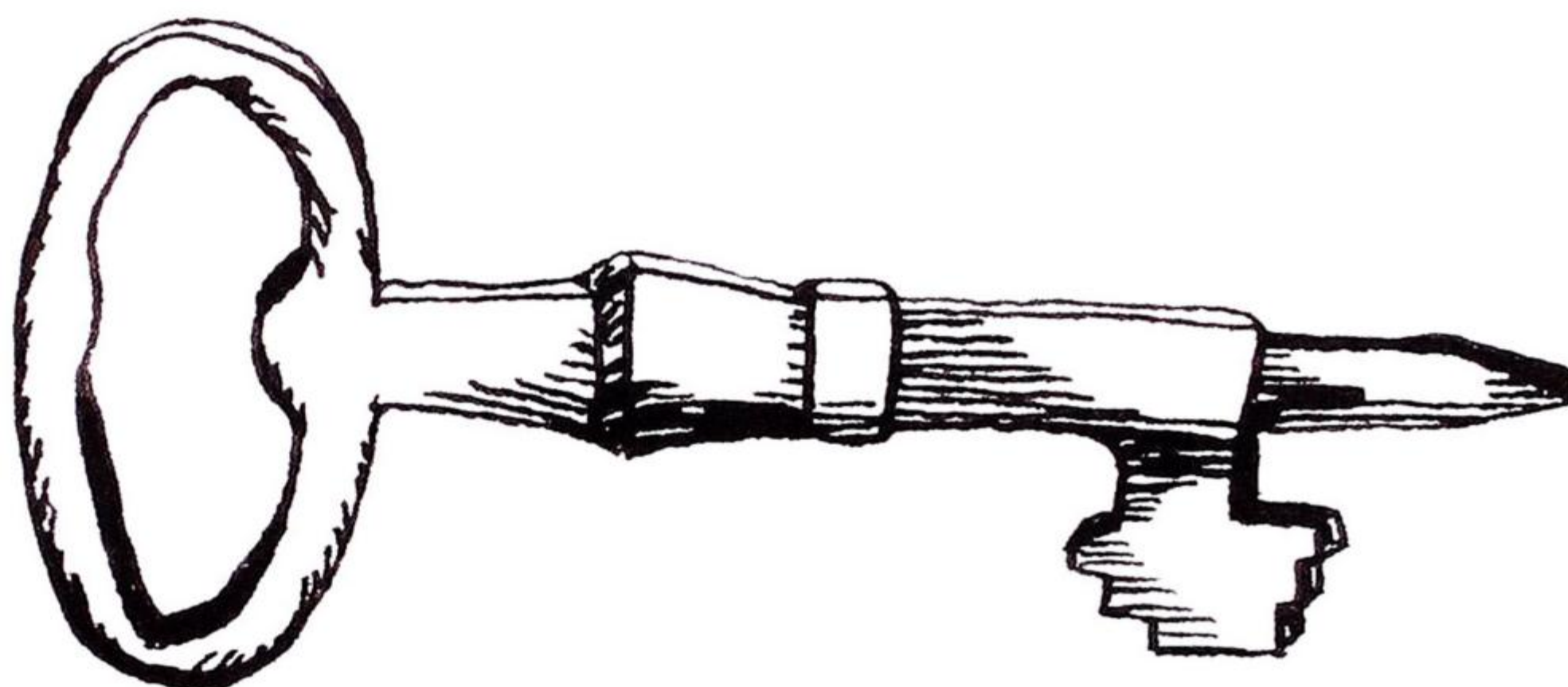
Por último, el autor dispone de la antología temática del grupo literario, el resultado-producto de un proceso creador. El lector podrá evaluar estos textos como las obras que le dan sentido al taller, manifestaciones espirituales y estéticas.

No se puede concebir un taller sin la existencia de la obra individual que se va cualificando según el grado de experiencia y madurez obtenidas por el trabajo diario. La preparación, la formación y la idoneidad de un participante en el taller sólo es posible determinarlas por la trascendencia, calidad, aptitud e importancia de sus obras.

El maestro, además de buen pedagogo, debe dar ejemplo con la solidez de sus producciones, ya que su experiencia como creador es uno de los ejes de motivación y dinámica del taller, junto al ánimo, rigor y talento de los participantes.

La obra será un recurso inteligible, fruto de pruebas, intentos, buceos, aciertos, errores, ensayos. Obra

que supone el trabajo minucioso, la factibilidad de seguir al mismo tiempo las impulsiones interiores y, con la misma exactitud, las impulsiones exteriores. Responder al otro sin atenuar la libertad interior y guardarla sin aislarla del otro. La obra-texto en este caso, la cual recoge, reúne, junta, elige, escoge, significa, anuncia las huellas diferenciadas.



La premisa de Víctor Frankl nos sirve de lección: “La hora pasa, el dolor se olvida, la obra queda”.

De acuerdo: un verdadero taller nos brinda la oportunidad y la probabilidad de salir de un estado de ceguera e ingenuidad y producir otras perspectivas. Siempre necesitaremos de una provocación.

GABRIEL ARTURO CASTRO

En el ventanal del asedio se estrella el ángel de la noche

Los versos del nadador ciego

Jorge Iván Grisales

Editorial Gente Nueva, Bogotá, 1997,
108 págs.

Los versos del nadador ciego, primer libro de poemas del buen actor de teatro Jorge Iván Grisales, es uno de esos libros que en el comienzo y tal vez, incluso, hasta el final de su primera lectura, deja un buen sabor, la

impresión de que algo allí late a favor de la poesía. En una segunda lectura, sin embargo, el libro se cae. Se me cayó. Mis conclusiones son estas:

Una vida completa dedicada al teatro, y por lo tanto una vida fincada en la gestualidad, en el lenguaje de la simulación, crea sin duda un apego incondicional por la imagen, por el símbolo. Y en el uso

desmedido de ese recurso poético incurre Grisales en la escritura. Se puede adivinar su temor o reserva por llegar a ser figurativo, narrativo, concreto. Por usar cualquier forma de escritura que lo ponga en evidencia frente a la realidad, que lo descubra diciendo cosas como se dicen normalmente. Y le entrega todo el peso de la poesía a la imagen, cayendo sin remedio en los excesos, en las carencias de rigor a que conducen esas “licencias poéticas” tan cacareadas y siempre tan al orden del día en nuestra literatura. Un ejemplo:

XXII

Pensabas:

Esperar un poco, retener el
[tiempo
tendiendo la cama como si
[extendieras la pesadumbre,
como si vistieras un desierto de
[aullidos
un mar de voces rotas.
Demorabas en llegar a las
[orillas. [pág. 37]

Todo el poema pretende ser una metáfora. La imagen de una mujer que zozobra ante el abismado territorio de su cama. Más allá de la dudosa puntuación (y no exclusivamente

aquí), el lector debe hacer el ejercicio de trasladar al mundo de lo comprensible el texto que está hecho sólo de nubes. El qué del poema es una nube de humo que se diluye en el capricho de la interpretación.

El lenguaje de la poesía es polivalente, ambiguo, de amplio espectro significativo. Por ello mismo el uso de ese lenguaje exige precisión, medida, rigor. Sólo ello garantiza la belleza buscada, el efecto estético fuera de cualquier sospecha de maniqueísmo. El vuelo desbocado produce estragos, si recordamos la malhadada suerte de Ícaro muy cerca del sol.

Igual ocurre en este otro breve texto señalado con el número XX:

*¿Te acuerdas del niño que
[arañaba
el otro lado del muro de la
[ciudad?
—Lo sacaron envuelto en sus
[pestilencias. [pág. 35]*



¿Metáfora o alegoría de qué? De nuevo el poema se nos escapa, se evade en la presunción de un lenguaje poético. Citado por Tzvetan Todorov en su *Teorías del símbolo* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, traducción de Francisco Rive-ra), Goethe se refiere así al asunto del símbolo y la alegoría:

Los objetos estarán determinados por un sentimiento profundo que, cuando es puro y natural, coincidirá con los objetos mejores y más elevados y los volverá, en definitiva, simbólicos. Los objetos así representados parecen existir sólo por sí mismos y sin embargo son significativos en lo más hondo de ellos mismos, a causa del ideal que siempre implica una generalidad. Si lo simbólico indica otra cosa además de la representación,

siempre lo hará de manera indirecta. [...] Ahora también existen obras de arte que brillan por la razón, el riesgo de ingenio, la galantería, y entre ellas clasificamos también todas las obras alegóricas; es de éstas últimas de donde debemos esperar lo menos bueno porque destruyen igualmente el interés por la representación misma y, por así decirlo, rechazan el espíritu en sí mismo y apartan de su mirada lo que está verdaderamente representado. [pág. 280]

No puede ser más clara la lección del escritor alemán. Nos llama la atención sobre una paradoja muy singular: este tipo de recurso poético, esquivando la razón, evadiendo poner los pies en la tierra, incurre justamente en la lógica y el razonamiento más acendrados.

En el caso de Grisales, que ha elegido esa forma de poesía, legítima como cualquiera, es obvio, la caída del poema no se presenta tanto porque sea ésa su forma de escribir, de entender el arte, sino porque lo vence cierta necesidad de atrevimiento. El lector está ante un poeta preocupado por construir imágenes, no por crear lenguaje.

En el poema III, *El actor*, aun hablando de sí mismo, esto le ocurre:

*En la prisión de mi cuerpo
[apenas amanece
como estelar acróbata me regalo
[más viejo
sobre las tablas del galpón.
Creo tempestades en el desierto
[de la escena,
desangro el aire en azufres que
[vierto a las copas de la realidad
vieja migraña que habita
demoledora [pág. 18]*

“Desangro el aire en azufres que vierto a las copas de la realidad”, es el colmo de una imagen que no presenta ninguna competencia de sentido. De la peor influencia surrealista.

Decía José Manuel Arango en un texto de imprescindible lectura, titulado *La bailarina sonámbula*, a

propósito de otro texto de José Lezama Lima:

La poesía debe ser baile. El ritmo, la música le son consustanciales. Si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza. Debe pues empujarse, alzarse un tanto del suelo, levantarse sobre la prosa de la vida ordinaria como la bailarina se pone en puntas de pies.

Pero no es un vuelo. La bailarina no vuela. Es casi como si fuera a volar, a despegarse del suelo, pero el gesto es a medias irónico, no trata de engañar, no sugiere ninguna elevación fingida [subrayado mío]. Así como el baile nace de la marcha, es como un andar tocado por la música y regulado por el ritmo, así la poesía debiera nacer de la vida común, de sus situaciones y experiencias. La bailarina, excepto por la breve duración de un salto, mantiene los pies en la tierra. [Poemas, Medellín, Ediciones Autores Antioqueños, 1991]

Otro botón de lo contrario a lo anterior, en este poemario:

XIV

*En el ventanal de la noche
se estrella el ángel del asedio.*

*Perros lascivos de voz
[extranjera
husmean los cadáveres.*

*La niña ve caer estrellas
por entre la arcada de sus
[piernas. [pág. 29]*



¿Qué hay en este texto, además de tres imágenes de “fingida elevación”, inconexas? Otra vez, por abuso de la forma alegórica, el poema se quedó afuera, quizá en la cabeza del poeta.

Algo debe salvar a este libro, sin embargo, que tiende a deslumbrar en la lectura rápida de su primera entrada, pero que no resiste un acer-

camiento riguroso. (Entre paréntesis anoto, además, que su apresuramiento y su falta de control se notan también al incluir aquí un texto en prosa, un cuento titulado *La sonrisa de la madre*, amañado, sin tensión, deficiente, que, por alguna razón extraña, su autor consideró un texto poético).



Hay, en realidad, algunos poemas afortunados que hacen pensar en la necesidad de “hilar delgado” cuando se trata de publicar. Con esos buenos poemas y algunos buenos instantes de otros, hay algo de escritura que pudo esperar a conformar un grupo publicable. También aquí hay botones:

XXXVIII

*Quería decirle que por aquí
pasa un camino de aromas.
No lleva a ninguna parte
pero después del dolor
te encuentras en la sombra del
[árbol
y los frutos caen como
[canciones,
se sueña volviendo a ser niño
que oye amanecer. [pág. 53]*

Y en un poema insubstancial (el VI), una hermosa imagen final:

*Desde el patio de los Hermanos
[Grimm
los niños cantan las tablas de
[multiplicar [pág. 21]*

LUIS GERMÁN SIERRA J.

Ella en escena

Teatro americano actual

Ana María Vallejo: *Pasajeras*;
Claudia Giraldo: *Mientras mientas*;
Tania Cárdenas Paulsen: *Nada*;
Eduardo Recabarren: *El niño del hospital italiano*; Margarita Sánchez: *La antesala*.
Casa de América, Madrid, 2000,
181 págs.

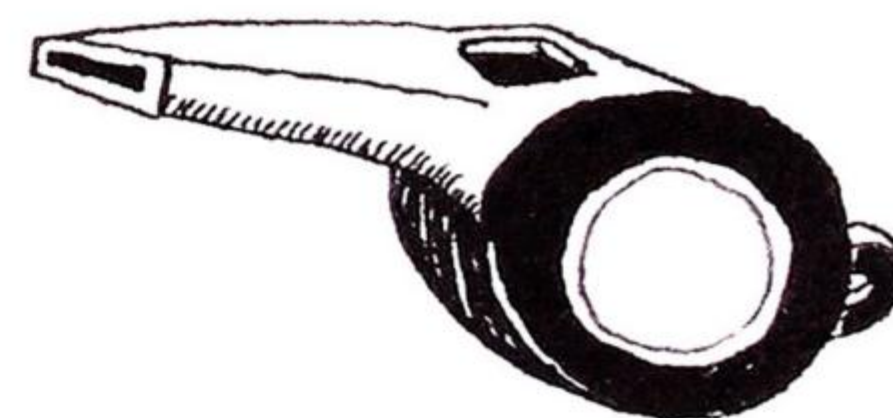
Este libro no ha tenido una difusión amplia en el país; sin embargo, es importante reseñarlo porque contiene piezas de teatro de tres jóvenes dramaturgas colombianas. Para cuando esta reseña se publique, la Biblioteca Luis Ángel Arango ya lo tendrá en sus fondos bibliográficos para uso del público en general.

La historia del libro es la siguiente: el dramaturgo argentino Mauricio Kartun realizó dos talleres de dramaturgia, uno en la Casa del Teatro, de Bogotá, y el otro en la Casa de América, de Madrid. A ambos talleres asistió un grupo de jóvenes ya vinculados al teatro, en alguna de sus especialidades. El resultado fueron dieciséis obras concluidas, y cinco de ellas escogidas para la presente edición. Como ya dije, tres son autoras colombianas: Ana María Vallejo, Claudia Giraldo y Tania Cárdenas Paulsen, y dos españoles: Eduardo Recabarren y Margarita Sánchez, de quienes no me ocuparé en esta reseña.

En el prólogo, por medio de un afortunado símil, el maestro Kartun establece una relación de semejanza entre la función que cumplen los actuales talleres y los continuos estrenos a los cuales un escritor tenía acceso en el pasado, hasta aprehender la complejidad de la escritura teatral. Lo cual significaba, según Kartun, aprender a escribir teatro por el “contacto promiscuo con el oficio [...] Así, se me hace, para suplir el miembro faltante, surgieron alguna vez los talleres de dramaturgia y, es de su ortopédica experiencia que han nacido en las últimas décadas una cantidad de piezas más o menos respetable”. Y Kartun

tiene razón. Las obras recogidas aquí son respetables, para utilizar su mismo término, y agrego que tienen novedad en la dramaturgia y, por tanto, en la forma de desarrollar los temas; la escritura es esmerada, revela una perseverante “carpintería” individual con las palabras, con los diálogos, para lograr la integridad del conjunto.

En los criterios de selección que tuvo en cuenta, el comité editorial de Casa de América no valoró las obras, con toda seguridad, desde la óptica de género, sino por sus méritos artísticos intrínsecos. No obstante lo anterior, llamo la atención sobre la mayoría numérica de escritoras editadas. Más aún en este comienzo del nuevo milenio, cuando algunas escritoras y personas vinculadas a los medios culturales se manifiestan, a veces de manera agresiva, contra los enfoques que resaltan las visiones del mundo femenino. A pesar de que la experiencia ha mostrado cómo los ensayos artísticos, los estudios sociológicos e históricos se han enriquecido porque han iluminado aspectos que desde otras perspectivas no se habían considerado.



Por tanto, aprovecho la oportunidad para, en primera instancia, esbozar algunos trazos comunes que puedan servir de referencia para estudios posteriores, pues otras dramaturgas contemporáneas comparten algunos signos y actitudes frente a la realidad del país, ya sea por los temas escogidos o por la forma de presentarlos, lo cual no quiere decir uniformidad. En segunda instancia, bosquejar aspectos sobresalientes de cada pieza, en la medida en que una reseña lo permite. Las tres escritoras desarrollan la acción por medio de heroínas urbanas, comunes, y a través de la teatralización de esas existencias y de la resolución del conflicto elabo-